IZPP Φ INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE UND PSYCHOSOMATIK
Erstes offenes E-Journal für fächerübergreifende Theoriebildung in Philosophie und Psychosomatik sowie ihren Grenzgebieten
Herausgeber: Wolfgang Eirund und Joachim Heil ISSN: 1869-6880

Der Wille hinter den Emotionen in der Musik – Die Strebetendenz-Theorie beantwortet eine alte Frage

Daniela Willimek, Bernd Willimek

Zusammenfassung

Trotz interdisziplinärer Kooperation mit verwandten Wissenschaftszweigen wie etwa Musikpsychologie hat die Musikwissenschaft die vielleicht interessanteste Frage innerhalb der Musikbetrachtung bis heute nicht beantwortet: Warum und wie wirkt Musik emotional? Mit der Strebetendenz-Theorie stellen die Autoren dieser Arbeit eine neue Perspektive zur Beantwortung dieser Frage zur Diskussion. Diese Theorie geht aus der Lehre Ernst Kurths hervor und beschreibt die emotionale Wirkung von Klängen als Folge von Identifikationen mit Willensinhalten, die in der Musik encodiert sind. Erst aufgrund dieser Identifikationen, so die Theorie, erfahre der Hörer die Musik emotional. Im ersten und zweiten Teil dieser Arbeit wird die Theorie formuliert, hergeleitet und als Modell zur praktischen Anwendung beschrieben. Der dritte Teil zeigt Möglichkeiten auf, dieses Modell auf einzelne Klangbeispiele anzuwenden und deren emotionale Wirkung auf den Hörer nachvollziehbar zu begründen.

Schlüsselwörter

Musik, Emotion, Strebetendenz-Theorie

Abstract

The will behind the emotions in music. Despite interdisciplinary work with related fields of research, musicologists are still unable to tell why and how music can trigger emotions. With the Theory of Musical Equilibration, the authors of this paper provide a new explanation of this question. The Theory emerges from Ernst Kurth's teaching and describes the emotional impact of sounds as a result of identifying with the content of will that is encoded in music. According to the theory, through these processes of identification, the listener experiences the music emotionally. In the first and second part of this work the theory is presented, derived and described as a model for practical application. The third part shows ways to apply this model to individual sounds and plausibly justify their emotional impact on the listener.

Keywords

Music, Emotion, Theory of Musical Equilibration

1 Musik suggeriert abstrakte Willensinhalte

Wie kann Musik Emotionen ausdrücken? Eine einfache Frage – so scheint es. Doch was so einfach scheint, ist tatsächlich eine der größten Herausforderungen für Wissenschaftler verschiedener Disziplinen, die sich seit Jahrzehnten vergeblich um eine Antwort auf diese Frage bemühen. Selbst der technische Fortschritt, die Möglichkeit, bei der Hirnforschung computergesteuerte Bildgebung einzusetzen, konnte zur Klärung der Frage, wie Musik Emotionen ausdrückt, bisher nicht beitragen. Und noch nicht einmal der Grund für diese Schwierigkeit scheint bekannt. Wo genau liegt das Problem und wo soll man überhaupt anfangen zu suchen?

Die Strebetendenz-Theorie beleuchtet dieses Problem seit einiger Zeit auf eine unorthodoxe Weise. Sie sagt, Musik könne gar nicht direkt Emotionen ausdrücken. Aus diesem Grund sei auch die Suche nach einem unmittelbaren Zusammenhang zwischen Musik und Emotionen von vornherein zum Scheitern verurteilt. Doch Musik könne etwas anderes, nämlich abstrakte Willensinhalte suggerieren, mit denen sich der Hörer identifiziert (vgl. Willimek und Willimek 2019, 8 ff). Diese Willensinhalte, so die Strebetendenz-Theorie, seien als eine Art Zwischenglied zwischen Musik und Emotion zu verstehen. Erst aufgrund von Identifikationen mit diesen Willensinhalten empfände der Hörer Musik emotional. Das sei in gewisser Weise vergleichbar mit der Situation eines Kinobesuchers, der sich mit den Willensinhalten seiner Lieblingsfigur identifiziert und diese Willensinhalte dadurch emotional erfährt. Da es in der Musik im Gegensatz zum Film nicht zwangsläufig Handlungen oder Figuren gibt, mit denen man sich identifizieren könnte, verlaufe die Identifikation in der Musik auch anonym, weswegen die Autoren den Begriff „anonyme Empathie“ beim Erleben von Musik für angebracht halten.

1.1 Von welcher Musik sprechen wir?

Bevor wir die Grundaussage der Strebetendenz-Theorie formulieren, soll klar sein, auf welche Musik wir uns dabei beziehen. In diesem Zusammenhang geht es um Dur-Moll-tonale Musik sowie deren Varianten und Weiterentwicklungen. Wir meinen Musik in ihrer rein klanglichen Eigenschaft, also ohne Text, ohne Bild und ohne Geräusche. An dieser Stelle weisen wir auch darauf hin, dass assoziative Verknüpfungen von Musik und Emotionen bei diesen Ausführungen unberücksichtigt bleiben.

1.2. Die Grundaussage der Strebetendenz-Theorie

Durch Musik vermittelte oder hervorgerufene Emotionen wie etwa Wut, Trauer, Einsamkeit oder Sehnsucht lassen sich auf Identifikationen mit abstrakten Willensinhalten zurückführen und durch Identifikationen mit abstrakten Willensinhalten erklären.

Im Umkehrschluss lassen sich Emotionen, die nicht auf abstrakte Willensinhalte zurückgeführt werden können, wie beispielsweise Neid, Eifersucht, Hass, Verlegenheit, Langeweile, Mitleid, Verachtung, Scham oder Ekel, auch nicht musikalisch vermitteln oder hervorrufen.

1.3 Philosophen erkannten die Willensinhalte in der Musik

Dass dieses Glied zwischen Musik und Emotion, der Wille, bei den Musikwissenschaftlern unserer Zeit bislang kaum Beachtung fand, mag erstaunen. Schließlich hatten bereits Philosophen wie Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche ausführlich den Willen in der Musik beschrieben. So sagt Schopenhauer:

„Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern ‚Abbild des Willens selbst‘, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“ (Schopenhauer 1859, 304)

Bei Friedrich Nietzsche heißt es:

„Meine Antwort, in einem aesthetischen [!] Grundsatz zusammengefaßt [!] ist diese: ‚der Wille ist Gegenstand der Musik, aber nicht Ursprung derselben‘: nämlich der Wille in seiner allergrößten Allgemeinheit, als die ursprünglichste Erscheinungsform, unter der alles Werden zu verstehn [!] ist. Das, was wir Gefühle nennen, ist hinsichtlich dieses Willens, bereits schon mit bewußten [!] Vorstellungen durchdrungen und gesättigt

und deshalb nicht mehr direkt Gegenstand der Musik: geschweige denn daß [!] es diese aus sich erzeugen könnte. Man nehme beispielsweise die Gefühle von Liebe, Furcht und Hoffnung: die Musik kann mit ihnen auf direktem Wege [kann] [gar] nichts mehr anfangen, so erfüllt ist ein jedes dieser Gefühle schon mit Vorstellungen. Dagegen können diese Gefühle dazu dienen, die Musik zu symbolisiren [!]: wie dies der Lyriker thut [!], der jenes begrifflich unnahbare Bereich des Willens, den eigentlichen Gegenstand der Musik, sich in diese Gleichnißwelt [!] der Gefühle übersetzt.“ (Nietzsche, Colli und Montinari 1997, 1086)

Will man diese Beschreibungen der Philosophen vereinfacht in einem Satz zusammenfassen, könnte man sagen: Die Musik stellt die abstrakten Willensinhalte zur Verfügung, die Emotionen sind das, was der Hörer aus den Willensinhalten macht.

2 Die Herleitung der Strebetendenz-Theorie

2.1 Wie kann man sich die Willensinhalte in der Musik vorstellen?

Die Willensinhalte in der Musik, so die Strebetendenz-Theorie, haben etwas mit dem zu tun, was man üblicherweise mit Begriffen wie Vorhalt, Leitton oder Strebung bezeichnet. Musiktheoretiker meinen damit Töne, die angeblich Tendenzen zur Verwandlung in andere Töne in sich tragen. Der Musikwissenschaftler Ernst Kurth beschreibt in diesem Zusammenhang eine *„gewaltige Zugkraft“* im Leitton, die zu dessen Verwandlung in einen Nachbarton dränge (Kurth 1969, 13). In älteren Musiklexika finden sich ähnliche Beschreibungen, so definiert das Ullstein-Musiklexikon den Leitton als *„Ton, der zu einem benachbarten Ton hinstrebt, in den er sich auflösen will.“* (Herzfeld 1965, 309). Das Moser-Musiklexikon erwähnt eine *„gewissermaßen elektromagnetische Bewegungskraft“*, mit der ein Ton zur Tonhöhenveränderung hinstreben könne. (Moser 1955, 685)

Die Strebetendenz-Theorie widerspricht an dieser Stelle. Sie sagt, dass spürbare Tendenzen zur Tonhöhenveränderung weder möglich noch gedanklich vorstellbar seien. Bei solchen vermeintlichen Tendenzen zur Tonhöhenveränderung handle es sich in Wirklichkeit um Identifikationen des Hörers mit Willensinhalten, die den betreffenden Tonhöhenveränderungen entgegengerichtet sind. Das heißt: Der Ton strebt nicht zu einem anderen Ton hin, sondern der Hörer identifiziert sich mit dem Willen, den klingenden Ton unverändert beizubehalten.

Im Folgenden werden zwei Gedankenexperimente angeführt, die zeigen, dass die Verwechslung von äußerer Strebung und innerem Willen durchaus ein alltägliches Phänomen darstellt, dem wir auch in anderen Bereichen des Lebens immer wieder unterliegen.

2.2 Töne streben nicht – Zwei Gedankenexperimente

1. Versuchen wir zunächst, uns das zum Boden hinunterstrebende Gewicht eines schweren Koffers vorzustellen. Was passiert? Wir stellen uns vor, wir würden aufrecht stehen und den Koffer mit der Hand tragen. Dies heißt nun aber, dass wir uns gar nicht vorgestellt haben, was wir uns vorstellen wollten. Wir haben ein Ausweichmanöver durchgeführt, weil uns die eigentlich geplante Vorstellung nicht gelingt. Denn wir wollten uns ursprünglich das zum Boden hinunterstrebende Gewicht des Koffers vorstellen, haben uns aber mit dem Widerstand gegen das Gewicht des Koffers identifiziert. Wir haben sozusagen in die Trickkiste gegriffen und in der Vorstellung das äußere Gewicht des Koffers gegen die Identifikation mit einem Willen ausgetauscht, weil es nicht möglich ist, die Tendenz des Koffers, nach unten zu fallen, zu spüren oder sich etwas Derartiges gedanklich vorzustellen.

2. Wenn wir in Analogie zu diesem Beispiel mit dem Koffer nun versuchen, uns einen Ton vorzustellen, der – wie oft unreflektiert gesagt wird – zur Verwandlung in einen anderen Ton hinstrebt, passiert etwas Ähnliches wie im Kofferbeispiel: Wieder greifen wir in die Trickkiste und identifizieren uns mit dem Willen, den gedanklich vorgestellten Ton beizubehalten, und deuten diese Erfahrung fälschlicherweise als Wahrnehmung einer Tendenz im Ton zur Tonhöhenveränderung hin. Dieses Ausweichmanöver unternehmen wir, weil wir uns nur gegenwärtige Sinnesreize vorstellen können, jedoch nicht Wahrnehmungen äußerer Tendenzen zu zukünftigen Veränderungen.

Diese Gedankenexperimente machen deutlich: Die vielfach beschriebene Strebetendenz in Tönen ist weder wahrnehmbar noch vorstellbar. Es gibt sie schlicht und einfach nicht. Die Strebetendenz-Theorie beschreibt das Erlebnis, das wir bei einem Leitton oder „Strebeton“ haben, daher als Identifikation mit einem Willen, der der vermeintlichen Strebewirkung entgegengerichtet ist.

2.3 Woher kommt die Leittonwirkung?

Zu den herkömmlichen Beschreibungen musikalischer Strebe- und Leittonwirkungen gab es immer wieder Versuche, die Ursache solcher Erscheinungen zu ergründen. Bis heute führte jedoch keine Antwort zur endgültigen Klärung der Frage. Da Töne, die Sinustönen nahekommen – etwa vom gedackten Orgelregister – als „*unbestimmt, langweilig, schwächlich, charakterlos und energielos*“ empfunden werden, wie schon Hermann von Helmholtz (2013, 337) feststellte, liegt es nahe, dass Leittöne ihren Ursprung in den Obertönen haben könnten, möglicherweise als Wechselspiel von bewussten und unbewussten Wahrnehmungen. Obertöne werden teilweise unbewusst wahrgenommen, wie Angelika Abel (1982, 10) ausführt: *„Auch wenn die Obertöne eines Tones nicht immer zur bewußten [!] Wahrnehmung kommen, werden sie darum doch empfunden.“*

Denkbar wäre ein Zusammenhang zwischen Willensinhalten und den Sekundintervallen im Obertonbereich, die sich bei üblicher Weiterführung der Leittöne teilweise in Primen auflösen. Zur unangenehmen Wirkung von kleinen Sekunden sagt Ekkehard Lack (1999, 150): *„Kleine Sekunden sind aufgrund der auftretenden Interferenzen unangenehm zu hören […]“*. Der Filmkomponist Reinhard Kungel (2008, 76) weist darauf hin, dass eine kleine Sekunde als Simultanintervall *„kaum auszuhalten“* sei. Da kleine Sekunden im Obertonbereich jedoch teilweise unbewusst wahrgenommen werden, könnte ein unbewusster Wunsch nach „Bereinigung“ der kleinen Sekunden im Obertonbereich im Bewusstsein – im Sinne der psychoanalytischen Vorstellung von Bewusstem und Unbewusstem als Gegenspieler – als Identifikation mit einem Willen gegen die Auflösung der kleinen Sekunden in Primen in Erscheinung treten. (vgl. Willimek und Willimek 2019, 14 ff)

2.4 Was ist ein wahrgenommener Ton?

In diesem Zusammenhang geht es nicht darum, was ein Ton physikalisch ist, sondern darum, wie er wahrgenommen wird. Hierzu sagt Ernst Kurth (1969, 1): „*Denn wenn auch der Toneindruck kein ‚Gegenstand‘ ist, so wird er gleichwohl in der innern Verarbeitung vergegenständlicht, und das ist der Ansatz für weitere Verwandlungen, die an ihm selbst vorgenommen werden*.“ Auch Hermann von Helmholtz (2013, 593) erkannte, dass wir *„zusammengesetzte Aggregate von Empfindungen als die sinnlichen Symbole einfacher äußerer Objekte auffassen“*. Physisch wahrgenommene Frequenzen erfahren demnach eine innere Übersetzung in eine andere Wesensqualität, bevor sie als Musik erlebt und verstanden werden. Man könnte den wahrgenommenen Ton dementsprechend als etwas unbestimmtes Dinghaftes auffassen, dem beim emotionalen Erleben von Musik die Funktion eines Platzhalters zukommt, der innerhalb der Vorstellung etwas Beliebiges symbolisieren kann. Eine Möglichkeit, wie die Willensinhalte in der Musik dennoch in konkreterer Form in Erscheinung treten

können, wird im folgenden Abschnitt angesprochen.

2.5 Harmonien wecken die Erwartung weiterer Harmonien

Werden mehrere Harmonien miteinander verknüpft, stellt sich hinsichtlich eines Leittons einer bestimmten Harmonie die Frage: Zu welcher nachfolgenden Harmonie führt der Leitton hin? Welche Harmonie wird folgen? Denn sobald wir eine nachfolgende Harmonie erleben oder voraushören, mischt sich im Sinne der Strebetendenz-Theorie zum Charakter der klingenden Harmonie der Charakter der vorauserlebten Harmonie dazu. Der erwähnte „Widerstand“, mit dem sich der Hörer beim klingenden Leitton identifiziert, kann so – je nach musikalischem Zusammenhang – etwa als Ausdruck eines zufriedenen Einverstandenseins mit etwas Gegenwärtigem empfunden werden oder aber als Ausdruck eines Widerwillens gegen das Kommende. So lässt sich verstehen, warum ein und derselbe Akkord unterschiedlich wirken kann. Näheres dazu findet sich im 3. Teil dieser Arbeit, „Die Anwendung der Strebetendenz-Theorie“

2.6 Auch andere Parameter beeinflussen die emotionale Wirkung

Ergänzend weisen wir darauf hin, dass auch andere Faktoren die emotionale Charakterisierung von Leittönen beeinflussen können. Provenienz, soziales Umfeld, individueller Charakter, aktuelle Stimmung und Konzentration, musikalische Kenntnisse oder Vorlieben einer Person und anderes könnten ebenfalls eine Rolle spielen. Außerdem ist die Leittonwirkung nicht der einzige musikalische Parameter, der die Wirkung von Musik beeinflusst. Andere Parameter wie Lautstärke, Melodik oder Tempo könnten ebenso dazu beitragen, weshalb das hier beschriebene Prinzip umsichtig angewandt werden muss.

3 Die Anwendung der Strebetendenz-Theorie

Zur praktischen Anwendung der Strebetendenz-Theorie benutzen wir folgendes Modell: Der Musikhörer identifiziert sich bei einem Leitton willentlich mit einem Widerstand, der der Leittonwirkung, wie sie nach herkömmlicher Auffassung verstanden wird, entgegengerichtet ist. Wollen wir dieses Modell auf musikalische Abläufe anwenden, stellt sich zunächst die Frage: Wo in der Musik gibt es Leittöne? Diese werden in der Musiktheorie und der Musikwissenschaft in der Regel übereinstimmend beschrieben, auch hinsichtlich ihrer Intensität. Große Terzen im Durdreiklang, Septimen, Nonen oder Vorhalte sind solche Leittöne, denen man Strebewirkungen zuschreibt (vgl. Honegger und Massenkeil 1981, 92). Aufgrund der allgemeinen Übereinstimmung übernehmen wir die üblichen Beschreibungen für unsere weiteren Ausführungen.

3.1 Der Gegensatz Dur-Moll

Häufig wird die gegensätzliche Wirkung von Dur und Moll mit den Begriffen *„fröhlich“* bzw. *„traurig“* beschrieben. So sagt etwa der Musikwissenschaftler Deryck Cooke (1959, 50): „*It is a commonplace (though a much-disputed one) that the positive emotions (joy, confidence, love, serenity, triumph, etc.) are expressed by major music, and the negative emotions (sorrow, fear, hate, disquiet, despair, etc.) by minor music*.”

Diesen emotionalen Gegensatz von Dur und Moll erklärt die Strebetendenz-Theorie anhand der Leittonwirkungen. Die Terz der Durtonika wird üblicherweise als „Strebeton“ mit Tendenz zur Verwandlung in den nächsten oberen Ton beschrieben (vgl. Honegger und Massenkeil 1982, 92 f). Bei einer C-Dur-Tonika (siehe Abbildung 1) ist der mittlere Ton *e‘* die Terz, die nach herkömmlicher Auffassung in den Ton *f‘* strebt. Diese Auffassung ist laut Strebetendenz-Theorie jedoch unzutreffend und für das Verständnis der emotionalen Wirkung des Klanges unbrauchbar. Die Strebetendenz-Theorie deutet diese vermeintliche Strebung – gegenteilig – als Identifikation mit einem Widerstand gegen die Verwandlung des Tons *e‘* ins *f‘*. Der Hörer identifiziert

sich demnach mit einem Gefühl des Einverstandenseins, den Ton *e‘* betreffend. Die Strebetendenz-Theorie beschreibt die Durtonika als Ausdruck des Einverstandenseins. Diese Charakterisierung der Durtonika findet in der Literatur mehrfach Bestätigung. Beispielsweise beschreibt das Ullstein Musiklexikon den Durakkord generell als *„bejahend“* (Herzfeld 1965, 149 u. 351).
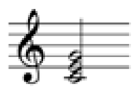


Abbildung 1: Die Strebetendenz-Theorie beschreibt die Durtonika als Ausdruck des Einverstandenseins.

Spielt man statt des Tons e‘ ein es‘, erhält man einen c-Mollakkord (siehe *Abbildung 2*). Nach Paul Hindemith und anderen wird der Mollakkord als Ermattung, als Trübung des Durklangs wahrgenommen (*vgl. Hindemith 1940, 101*). Ersetzt man bei einem Mollakkord die herkömmliche Vorstellung von Strebewirkungen durch die Vorstellung der Identifikation mit einem Willen gegen eine Veränderung, ergibt sich für den Mollklang Folgendes: Der Wille gegen eine Veränderung, mit dem wir uns bei der Durtonika identifiziert hatten, erscheint beim Mollakkord getrübt, ermattet. Das Gefühl des Einverstandenseins ist ermattet zu einem Gefühl des Nicht-mehr-Einverstandenseins (*vgl. Willimek und Willimek 2019, 22*).

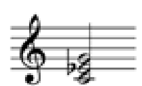


Abbildung 2: Bei einem Mollakkord ist die Terz um einen Halbton erniedrigt, statt des e‘ in Abbildung 1 klingt jetzt das es‘. Der Akkord ist laut Strebetendenz-Theorie Ausdruck des Nicht-mehr-Einverstandenseins.

3.2 Lautes Moll kann wütend wirken

Im Sinne der Strebetendenz-Theorie entspricht der Mollakkord von seinem Ausdrucksgehalt her der Aussage **„ich will nicht mehr“.** Würde man diese Worte leise flüstern, klängen sie **traurig**, würde man sie laut herausschreien, klängen sie **wütend.** Diese Unterscheidung kann sich in der emotionalen Wirkung des Mollakkords widerspiegeln. Wer einen Mollakkord zunächst leise und dann immer lauter repetiert, kann auf eindrucksvolle Weise eine Verwandlung des Ausdrucks von Trauer in Wut nachvollziehen (siehe Abbildung 3).

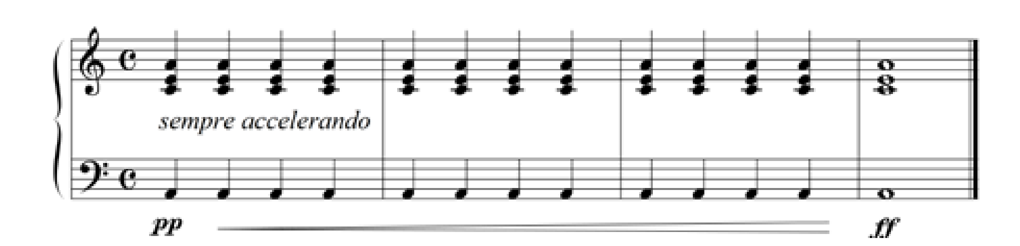


Abbildung 3: Wiederholt man einen Mollakkord zunächst langsam und leise, wird dann immer schneller und lauter, kann man die Vorstellung erzeugen, Trauer verwandele sich in Wut (Willimek und Willimek 2019, 26).

3.3 Wenn Dur so traurig wirkt wie Moll

Mitunter werden auch Durakkorde so traurig wie Moll empfunden (vgl. Willimek und Willimek 2019, 45 ff). Das ist häufig dann der Fall, wenn ein Durakkord Dominante einer Molltonart ist, beispielsweise wenn auf c-Moll G-Dur folgt. Dann kann das Dur den Charakter des Moll übernehmen. Die Strebetendenz-Theorie erklärt das folgendermaßen: Wenn sich der Hörer aufgrund der Molltonart bei der Durdominante mit einem Widerstand gegen die Rückauflösung nach Moll identifiziert, erlebt er den Charakter des Moll, schon während

er die Durdominante hört, voraus. Der Durakkord kann dann den traurigen Charakter des Moll übernehmen und die Duraufhellung bleibt aus (Siehe Abbildung 4).
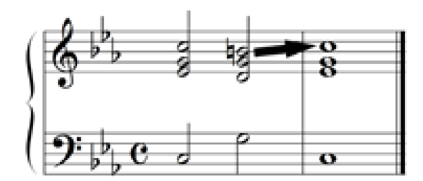


Abbildung 4: Nach üblicher Auffassung strebt der Ton h in diesem Beispiel ins c (Pfeil). Laut Strebetendenz-Theorie identifiziert sich der Hörer jedoch beim Ton h mit einem Willen gegen die Rückauflösung des h nach c-Moll, da er die Molltonart im Gedächtnis hat. Dann erlebt der Hörer den traurigen Charakter des c-Moll-akkords bereits beim G-Durakkord voraus.

Ein Beispiel für trauriges Dur sind die Anfangstakte des Liedes „Die liebe Farbe“ von Franz Schubert (siehe Abbildung 5). Die Durakkorde im zweiten Takt scheinen den traurigen Charakter der Mollakkorde des dritten Taktes vorwegzunehmen, so dass die Duraufhellung ausbleibt.
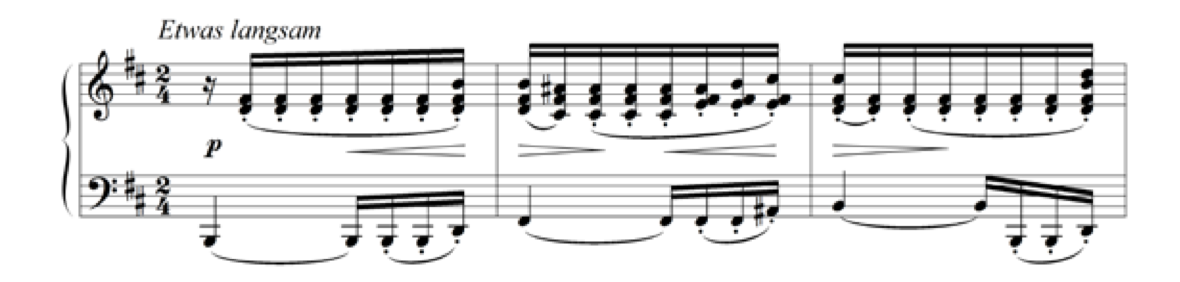


Abbildung 5: Im Lied „Die liebe Farbe“ von Franz Schubert klingen die Durakkorde im zweiten Takt ebenso traurig wie die Mollakkorde im ersten und dritten Takt (vgl. Schubert und Müller 1985, 41).

3.4 Äolisches Moll klingt spannend und abenteuerlich

Abenteuerlich und spannend können Mollakkorde klingen, wenn sie in äolischem Moll stehen. Eine äolische Molltonleiter bilden beispielsweise die Töne A*, H, C, D, E, F, G* und *a*. Die Strebetendenz-Theorie erklärt die Wirkung des äolischen Moll aufgrund des fehlenden Leittons der Molldominante. Der Leitton von a-moll, das gis, ist in äolischem Moll durch das g ersetzt. Somit entfällt bei der Molldominante e-Moll der Eindruck eines Widerstands gegen die Rückauflösung zur Molltonika a-Moll, den der Leitton laut Strebetendenz-Theorie vermitteln könnte, wenn die Dominante ein Durakkord wäre. Das „Nicht-Gewollte“, das ein Mollakkord laut Strebetendenz-Theorie symbolisieren kann, erscheint nun wie freiwillig in Kauf genommen. Das entspricht der Vorstellung von Mut, Spannung und Abenteuer. So wird verständlich, wieso äolisches Moll bevorzugt in Kriminalfilmen Verwendung findet. Ein bekanntes Beispiel für die spannende Wirkung von äolischem Moll ist die Titelmusik der Fernsehserie „Tatort“. Auch in der Popmusik ist äolisches Moll sehr beliebt. Ein prägnantes Musikbeispiel ist das Stück „Samba pa ti“ von Carlos Santana (siehe Abbildung 6). Das Moll klingt hier nicht traurig, sondern abenteuerlich.
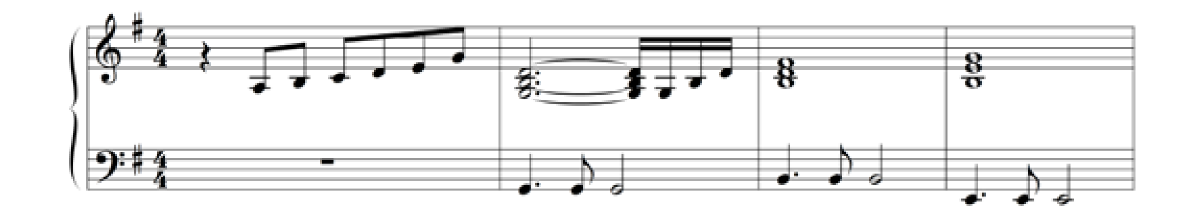


Abbildung 6: Die Anfangstakte von „Samba pa ti“ stehen in äolischem Moll. Sie klingen nicht traurig, sondern abenteuerlich.[1]

3.5 Verzweiflung und Entsetzen: Der verminderte Septakkord in einer Molltonart

Schon Arnold Schönberg beschrieb den verminderten Septakkord (siehe Abbildung 7) als Ausdruck des Schreckens und Entsetzens (vgl. Schönberg 1922, 288). Der Akkord enthält mit Terz, Septime und None mehrere intensiv wahrgenommene Leittöne (vgl. Honegger und Massenkeil 1981, 92 f), die die Strebetendenz-Theorie als mehrfache Identifikation des Hörers mit dem Widerstand gegen die Rückauflösung nach Moll beschreibt. Das kann die Vorstellung von einem panischen Sich-mit-Händen-und-Füßen-Wehren erzeugen.

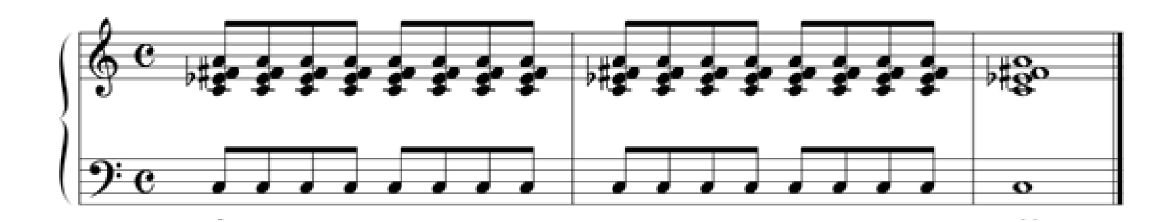


Abbildung 7: Verminderte Septakkorde in großer Lautstärke können ein Gefühl von Entsetzen und Panik zum Ausdruck bringen (Willimek und Willimek 2019, 52).

Ein eindrucksvolles Beispiel ist die Barrabas-Szene aus der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach (siehe Abbildung 8). Der verminderte Septakkord steht hier auf dem Wort *„Barrabam“*.

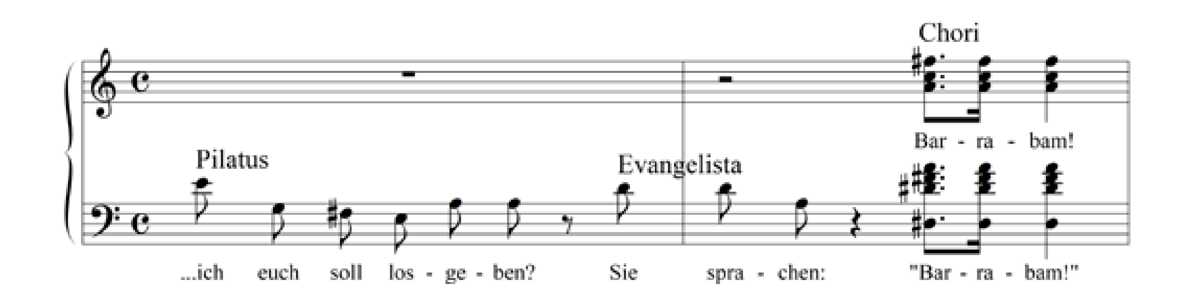


Abbildung 8: Der verminderte Septakkord als Ausdruck des Entsetzens (vgl. Bach 1973).

3.6 Die Subdominante mit großer Septime

Ganz anders wirkt die Subdominante mit großer Septime (siehe Schlussakkord in Abbildung 9). Sie wird seit dem Barock bis zur gegenwärtigen Popmusik als Ausdruck von Wehmut und Sehnsucht verwendet. Auch Deryck Cook (1959, 90) und Imre Lahdelma[2] beschreiben die große Septime bzw. den Durakkord mit großer Septime als Ausdruck von Sehnsucht und Wehmut.

Beispiele dafür finden sich etwa zu Beginn des zweiten Taktes der *„Air“* aus der dritten Orchestersuite von Johann Sebastian Bach und im Lied *„Your Song“* von Elton John auf dem Wort *„funny“* (siehe Abbildung 10). Die Strebetendenz-Theorie erklärt die wehmütige Wirkung des Klangs aufgrund der Überlagerung zweier verschiedener Gefühlseindrücke, einem angenehmen, der Wirkung der Durterz, und einem unangenehmen, der Wirkung der dissonanten großen Septime. Diese trübt im Sinne der Strebetendenz-Theorie die unbeschwerte Stimmung des Durklangs gleichsam wie ein plötzlicher Reflex des Festhaltens. Diese Erklärung entspricht der Definition des Begriffs „Wehmut“ im Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe (Kirchner und Michaëlis 1907, 691):

„Wehmut heißt der Affekt der Traurigkeit, der entweder der Erinnerung an eine vergangene Lust, an ein verlorenes Gut oder der Einsicht in die Unmöglichkeit, ein ersehntes Gut zu erlangen, entspringt. Es mischt sich in jene Traurigkeit auch ein Gefühl der Lust.“

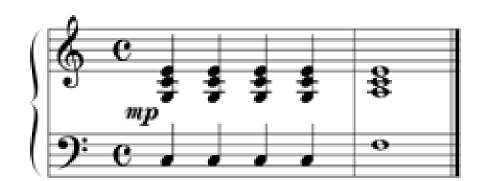


Abbildung 9: Die Subdominante mit großer Septime, der Schlussakkord dieses Musikbeispiels, kann ein Gefühl von Wehmut zum Ausdruck bringen (Willimek und Willimek 2019, 82).

Ein Beispiel für die wehmütige Wirkung der Subdominante mit großer Septime findet sich im Lied „Your Song“ (siehe Abbildung 10) von Elton John auf dem Wort *„funny“*.
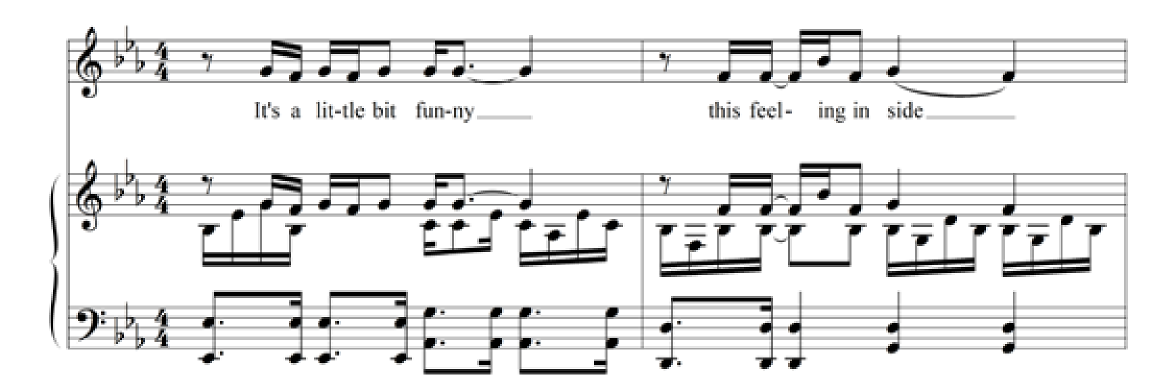


Abbildung 10: Die wehmütige Wirkung der Subdominante mit großer Septime lässt sich im Lied „Your Song“ beim Wort „funny“ nachempfinden[3]

3.7 Die Subdominante mit Sixte ajoutée

Die Subdominante mit Sixte ajoutée (siehe Schlussakkord in Abbildung 11) kann ein Gefühl warmer Geborgenheit zum Ausdruck bringen. Die Strebeeigenschaften der Subdominante mit Sixte ajoutée beschreibt Diether de la Motte (1983, 54) folgendermaßen: „*Quinte und Sext drängen als Dissonanz auseinander.*“ Wendet man auf diesen Klang das Prinzip der Strebetendenz-Theorie an und tauscht die Beschreibungen von Strebeeigenschaften aus durch die Vorstellung von Willensinhalten, die diesen „Strebungen“ entgegengerichtet sind, dann wird das „Auseinanderstreben“ gegenteilig zum „Zusammenbleiben-Wollen“. So könnte man den Ausdruck von Geborgenheit erklären.

Dass der Klangcharakter aus der Auflösungserwartung des Hörers herrührt, lässt sich anhand des folgenden Experiments nachvollziehen. Hierzu spiele man die Musikbeispiele in Abbildung 11 und 12. Dabei beachte man, dass der Schlussakkord in Abbildung 12 mit demjenigen in Abbildung 11 identisch ist. Dennoch ist seine Wirkung ganz anders. Er klingt nicht geborgen, sondern eher gegenteilig: einsam und verloren. Der Grund: In Abbildung 12 hat der Schlussakkord wegen der Anfangsakkorde keine subdominantische Funktion. Seine Leittonwirkung ist daher eine andere.

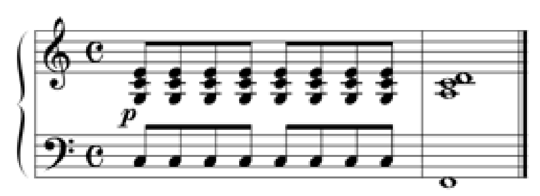


Abbildung 11: Der Schlussakkord dieses Musikbeispiels ist eine Subdominante (Willimek und Willimek 2019, 87).

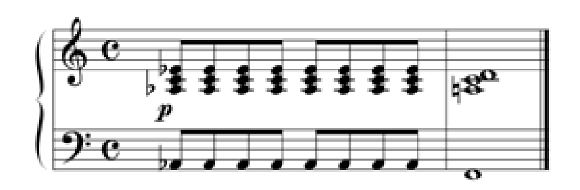


Abbildung 12: Obwohl der Schlussakkord in diesem Beispiel mit dem in Abbildung 11 identisch ist, wirkt er anders, da er hier keine Subdominante ist. (Willimek und Willimek 2019, 87).

3.8 Der übermäßige Dreiklang

Bei übermäßigen Dreiklängen (siehe Abbildung 13) ist nicht eindeutig erkennbar, welche ihrer Töne Leittöne sind (vgl. Motte 1983, 88). Dies bedeutet, dass sich der Hörer auch nicht eindeutig mit Willensinhalten identifizieren kann. Er nimmt gewissermaßen die Haltung des Fragenden ein. Der übermäßige Dreiklang kann daher ein Gefühl des Wunderns, der Überraschung und des Staunens zum Ausdruck bringen. In der Filmmusik wird der übermäßige Dreiklang gerne an Stellen eingesetzt, an denen etwas Magisches, etwas Wunderartiges geschieht. So etwa in der Szene des Films *„Das doppelte Lottchen“* von Josef von Baky, als sich die beiden Zwillinge, die bis zu diesem Zeitpunkt nichts von der Existenz des anderen wussten, zum ersten Mal staunend gegenüberstehen.
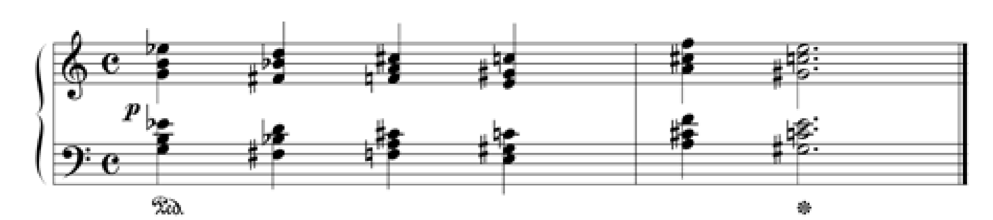


Abbildung 13: Diese übermäßigen Dreiklänge können ein Gefühl des Staunens und Wunderns zum Ausdruck bringen (Willimek und Willimek 2019, 75).

3.9 Ganztonmusik

Im Impressionismus wurde bevorzugt Ganztonmusik verwendet. Da es in der Ganztonskala (Siehe Abbildung 14) keine gerichteten Leittöne gibt (vgl. Motte 1983, 250), können Ganztonklänge ein Gefühl von Schwerelosigkeit nachvollziehbar machen. In der Filmmusik erklingen sie daher häufig in Szenen, die ebenfalls Schwerelosigkeit suggerieren, etwa bei Szenen unter Wasser.
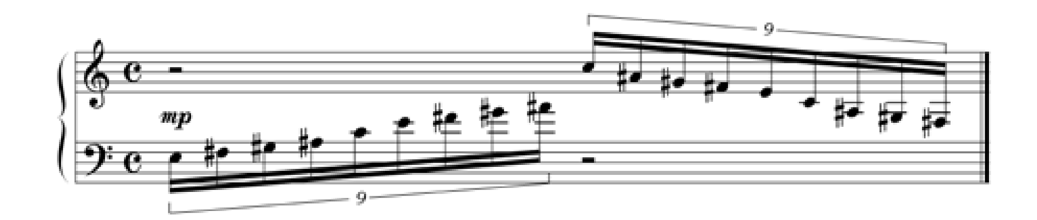


Abbildung 14: Die Ganztonskala kann ein Gefühl von Schwerelosigkeit erzeugen (Willimek und Willimek 2019, 102).

3.10 Der Tritonus: Diabolus in musica

Auch Charaktere einzelner Intervalle lassen sich durch die Strebetendenz-Theorie herleiten. Der Tritonus (siehe Abbildung 15) wurde früher als „diabolus in musica“ bezeichnet. Dieser Name scheint Programm: könnte man sich doch beim Klang dieses Intervalls eine latent lauernde, aber nicht lokalisierbare Gefahr vorstellen (vgl. Cooke 1959, 90). Die Strebetendenz-Theorie erklärt die Wirkung des Tritonus aufgrund der Ambivalenz seiner beiden Leittöne: Es ist unklar, welcher von beiden Terz und welcher Septime ist (Honegger und Massenkeil 1982, 169 f).

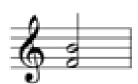


Abbildung 15: Der Tritonus wurde früher als „diabolus in musica“ bezeichnet (Willimek und Willimek 2019, 108).

Dass die Ambivalenz der beiden Leittöne beim Tritonus ausschlaggebend für seinen Klangcharakter ist, bestätigt sich, wenn wir zum klingenden Tritonus kurz einen anderen Klang anschlagen, der den beiden Tönen des Tritonus ihre Rolle im Dominantseptakkord zuweist und damit seine Leittöne gerichtet erscheinen lässt. Das wird im folgenden Notenbeispiel gezeigt. Der Tritonus klingt – nachdem die Töne im Bass verklungen sind – nicht mehr „teuflisch“, sondern „harmlos“.
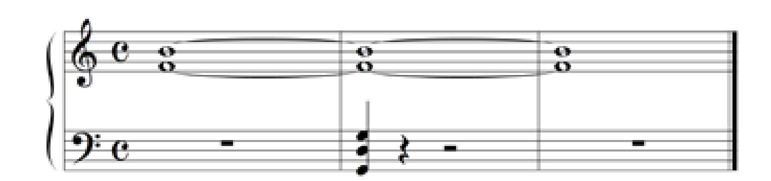


Abbildung 16: Durch den Klang der Basstöne verliert der Tritonus seinen „teuflischen“ Charakter (Willimek und Willimek 2019, 109).

3.11 Die kleine Sexte wirkt furchtsam

Schon Deryck Cooke (1959, 90) hat die furchtsame Wirkung der kleinen Sexte (siehe Abbildung 17) beschrieben. Die Strebetendenz-Theorie erklärt den Charakter dieses Intervalls aufgrund seines Leittons (im Notenbeispiel *as‘)*, der die Erwartung der Auflösung in die Quinte weckt. Daher ist der Charakter der kleinen Sexte der Strebetendenz-Theorie entsprechend mit dem Charakter der Quinte verbunden (im Notenbeispiel bilden die Töne *c‘* und *g‘* eine Quinte). Diese kann, wenn wir sie als Durakkord ohne Terz empfinden, seelenlos und gespenstisch wirken (Herzfeld 1965, 431). Die kleine Sexte kann daher als Ausdruck eines Widerstands gegen die Auflösung in die Quinte empfunden werden, gewissermaßen als Ausdruck von „Furcht vor dem Seelenlosen“.
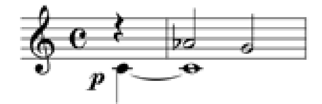


Abbildung 17: Die kleine Sexte kann furchtsam wirken (Willimek und Willimek 2019, 106).

Diese Begründung für die furchtsame Wirkung der kleinen Sexte wird durch folgendes Klangbeispiel bestätigt. Dabei wird der kleinen Sexte durch einen weiteren Klang im Bass, der das Intervall zu einem Durakkord vervollständigt, eine Funktion innerhalb dieses Durakkords zugewiesen. Dadurch verliert der Leitton (hier das *as*‘) seine Leittoneigenschaft, und die kleine Sexte klingt nicht mehr furchtsam.
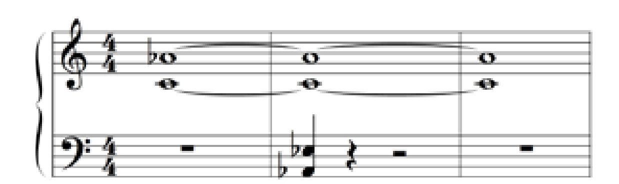


Abbildung 18: Aufgrund der hinzugefügten Töne im Bass kann die kleine Sexte ihre furchtsame Wirkung verlieren (Willimek und Willimek 2019, 106).

3.12 Nachweis der emotionalen Charaktere von Harmonien

Nachdem die Autoren bereits in den 1990er-Jahren bei formlosen Befragungen von Personen zur emotionalen Wirkung von Harmonien vielversprechende Ergebnisse erhalten hatten, entwarfen sie eine Studie, an der über 2000 Probanden aus deutschen Schulen in Europa, Asien, Australien, Nord- und Südamerika von 1997 bis 2011 teilnahmen (vgl. Willimek und Willimek 2019, 111 ff). Darunter waren auch die Wiener Sängerknaben und die Regensburger Domspatzen. Die Präferenzen musikalischer Harmonien, bei denen die Probanden mit großer Mehrheit übereinstimmten, korrelierten mit der Herleitung und der Begründung der emotionalen Wirkung von Harmonien durch die Strebetendenz-Theorie.

Gestützt wurden diese Studien durch die Ergebnisse umfangreicher Analysen, die die Autoren seit 2018 hauptsächlich am Beispiel von Textvertonungen der romantischen Liedliteratur, der Popmusik sowie der Filmmusik vorgenommen haben. Bei diesen Analysen ergaben sich bemerkenswerte Berührungspunkte, was die Herleitungen der emotionalen Wirkung musikalischer Harmonien durch die Strebetendenz-Theorie und die in Text- bzw. Filmpassagen dargestellte Thematik betrifft.

4 Ausblick

Keiner, der den Anspruch erhebt, über Musik und ihre emotionale Wirkung Aussagen zu machen, wird nach Meinung der Autoren an der Strebetendenz-Theorie vorbeikommen. Seit ihrer Publikation unwiderlegt, ist sie bis heute das einzige Modell zum Verständnis der emotionalen Wirkung von Musik. Seit Jahrhunderten bis in die heutige Zeit verwenden Komponisten musikalische Harmonien auf eine Weise, die den durch die Strebetendenz-Theorie hergeleiteten Klangcharakteren entspricht. Für die Zukunft ist eine nutzbringende Anwendung für viele Teilbereiche der Musikwissenschaft denkbar. Besonders interessant wäre ein Nutzen für die Musiktherapie. Ob und wie weit diese Erkenntnisse zur Verfeinerung der musiktherapeutischen Diagnostik, gar zur Heilung einsetzbar sind, wird sich zeigen.

Weiterführende Informationen zum Thema finden sich im Buch „Musik und Emotionen. Studien zur Strebetendenz-Theorie“ von Bernd und Daniela Willimek, erschienen im Juli 2019. Darin stellen die Autoren ein

Erklärungsmodell vor, das Emotionen beim Musikhören auf Identifikationen des Hörers mit Willensinhalten zurückführt, und veranschaulichen dieses anhand zahlreicher Beispiele aus der Musikliteratur. *Musik und Emotionen. Studien zur Strebetendenz-Theorie. Deutscher Wissenschafts-Verlag (DWV), ISBN 978-3-86888-145-5*

Literaturverzeichnis

Abel, Angelika. „Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre/Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule." *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 1982.

Bach, Johann Sebastian. „Matthäus-Passion, BWV 244." Kassel/Basel/Tours/London: Bärenreiter, 1973.

Cooke, Deryck. *The Language Of Musik*. New York: Oxford University Press, 1959.

Helmholtz, Hermann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. 6. Wiesbaden: Springer, 2013.

Herzfeld, Friedrich. „Ullstein Musiklexikon." Berlin/Frankfurt a. M.: Ullstein, 1965.

Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. Bd. 1. Mainz: Schott's Söhne, 1940.

Honegger, Marc, und Günther Massenkeil. *Das große Lexikon der Musik*. Bd. 5. Freiburg im Breisgau: Herder, 1981.

Dies. *Das große Lexikon der Musik*. Bd. 8. Freiburg im Breisgau: Herder, 1982.

Kirchner, Friedrich, und Carl Michaëlis. *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. 5. Leipzig: Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, 1907.

Kungel, Reinhard. *Filmmusik für Filmemacher*. Heidelberg: dpunkt.verlag, 2008.

Kurth, Ernst. *Musikpsychologie*. Hildesheim/New York: Olms, 1969.

Lack, Ekkehard. *Ästhetik des Anderen: das sogenannte Gebrochene im symphonischen Werk Gustav Mahlers und die Frage der unterrichtlichen Vermittelbarkeit*. Hamburg: Kovač, 1999.

Moser, Hans-Joachim. *Musik Lexikon*. 4. Bd. 1. Hamburg: Sikorski, 1955.

Motte, Diether de la. *Harmonielehre*. 4. Kassel: Bärenreiter, 1983.

Nietzsche, Friedrich, Giorgio Colli, und Mazzino Montinari. *Werke/Kritische Gesamtausgabe/3. Abteilung*. 2. Bd. 5. Berlin/ New York: de Gruyter, 1997.

Schönberg, Arnold. *Harmonielehre*. 3. Wien: Universal Edition, 1922.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus, 1859.

Schubert, Franz, und Wilhelm Müller. *Die schöne Müllerin*. Bd. 1, in *Franz Schubert/Lieder*, Herausgeber: Dietrich Fischer-Dieskau. Frankfurt/Leipzig/London/New York: Peters, 1985.

Willimek, Bernd, und Daniela Willimek. *Musik und Emotionen. Studien zur Strebetendenz-Theorie*. Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag (DWV) 2019.

Endnoten

1 Vgl. Santana, C. (1970). Samba pa ti, online unter URL: https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0152750 [21.02.2020].

2 Vgl. Lahdelma I. (2014). The Affective qualia of single chords – distinct yet complex combinations, online unter URL: https://www.academia.edu/9525078/The_Affective_qualia_of_single_chords_distinct_yet complex_combinations [21.02.2020].

3 Vgl. John, E. (1969), Your Song, online unter URL: https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0040043 [21.02.2020].

Zu den Autoren

Bernd Willimek, geboren 1954, Studium der Mathematik, Physik, Musiktheorie und Komposition in Karlsruhe. Diplom an der Musikhochschule Karlsruhe. Freier Musiktheoretiker und Autor der Strebetendenz-Theorie, eines Modells zur Erklärung der emotionalen Wirkung von Musik.

Daniela Willimek, geboren 1962, Klavierstudium in Karlsruhe und Wien. Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes, Preisträgerin bei nationalen und internationalen Klavierwettbewerben, Initiatorin einer CD-Reihe mit Klaviermusik von Komponistinnen. Forschungsschwerpunkt emotionale Wirkung musikalischer Harmonien, dazu Publikationen und Vorträge im In- und Ausland (u.a. APSCOM Japan 2017).